"La República va al doctor": síntomas de la Guerra Civil en tres películas de Carlos Saura

Margarita Pillado-Miller
Grinnell College

La teorización sobre la carga negativa que trasunta el discurso sobre la enfermedad y que permite observarla como manifestación cultural, además de fenómeno meramente biológico, ilumina la función que el enfermo desempeña en la crítica contra el franquismo presentada en las tres películas de Carlos Saura seleccionadas para este estudio: *La caza* (1965), *El jardín de las delicias* (1970), y *¡Ay, Carmela!* (1990). Susan Sontag explica la negatividad que caracteriza el discurso sobre la enfermedad llamando la atención al miedo que inspira la patología cuyo origen se desconoce. Según Sontag, la sociedad trata de paliar ese desconocimiento con explicaciones morales o psicológicas que acarrean consecuencias negativas para el paciente, a quien se concibe como "merecedor" de su enfermedad (*Illness as Metaphor* 6, 55-7). Por otra parte, Sander Gilman contextualiza el miedo a la enfermedad insertándolo en el trauma pre-edípico de la separación e individuación de la psiquis, que evoca sentimientos de disolución y caos que se tratan de controlar. Como la enfermedad evoca ese temor, el sano proyecta su miedo en la figura del enfermo constituyéndolo en un Otro transgresor al que hay que dominar (3-5).

En *¡Ay, Carmela!*, el número de variedades titulado "La República va al doctor," donde Carmela, personificando a la República Española,

acude al doctor quejándose de una intoxicación cuyos síntomas éste atribuye a la corrupción ideológica de su paciente, tematiza la utilización del enfermo como receptor de un malestar generalizado cuya etiología se atribuye al advenimiento e imposición del régimen franquista en la sociedad española. En las tres películas ya mencionadas, la presencia de personajes enfermos funciona como una constante temática que configura un mecanismo de denuncia contra la enfermedad ideológica presente en el cuerpo metafóricamente corrupto de la dictadura franquista. Sin embargo, debido a la estricta censura oficial a que toda producción artística es rutinariamente sometida durante el franquismo, la mirada crítica debe eliminar las referencias directas a la infección que emana del grupo de poder invirtiendo los términos de la relación y recurriendo a un enfermo (representado como miembro del grupo oprimido) que somatiza la corrupción y al que se debe "curar" ideológicamente o en su defecto, eliminar.

Mediante la tematización de la enfermedad, la narración pone de manifiesto los mecanismos de control que el sano impone en el enfermo a fines de controlarlo e insertarlo en la comunidad sana o "normal". Estos intentos terapéuticos, según Gilman, se reflejan en el discurso de poder, que genera imágenes de enfermedad para aislar y controlar (9). Asimismo, en el contexto del franquismo, la compulsión por controlar está íntimamente relacionada con el concepto foucauldiano del castigo como parte integral del discurso institucional normalizador de la aberración o la disensión (Best y Kellman 47).

En la España franquista, una de las instituciones encargada de controlar la transgresión contra el régimen es la censura, la cual afecta el discurso crítico de la enfermedad elaborado por Saura. Debido a los límites impuestos por la censura las tres películas seleccionadas para este trabajo—que corresponden a tres momentos claramente diferenciados en la historia de la censura en España—difieren en las estrategias narrativas con que se elabora la crítica contra el franquismo. *La caza* se produce durante el período aperturista de García Escudero en 1963 (Higginbotham 12) y *El jardín de las delicias* ve la luz durante el retorno de la línea intransigente que se verifica a fines de 1969 con el reemplazo de García Escudero por Sánchez Bella (D'Lugo, "The Politics of Memory" 50), un intento del régimen por rescatar el tono vigoroso de años anteriores. A diferencia de las películas anteriores, la producción de *¡Ay, Carmela!* no sufre las restricciones de la censura, abolida en 1976.

El momento histórico que marca la producción de las dos primeras películas afecta las posibilidades de aludir o representar una crítica abierta

al régimen imperante, lo que obliga a Saura a recurrir a alegorías o metáforas que abstraen la correlación directa con el régimen o la Guerra Civil. En este contexto, el enfermo sirve para explorar los mecanismos que lo perciben como a un Otro que el grupo dominante debe normalizar ideológicamente a cualquier precio. Dicha Otredad se establece necesariamente en el interior mismo del grupo de poder ya que la censura impide la representación directa de la oposición vencedores/vencidos.[1] En *¡Ay, Carmela!*, película no constreñida por la censura, la Otredad se organiza precisamente en la oposición vencedores/vencidos que permite denunciar la violencia inherente a la normalización ideológica. A efectos de este análisis, invertiré la cronología de las películas para resaltar las variaciones de la crítica contra el franquismo implícita en las mismas. Dentro de la trilogía de este estudio, *¡Ay, Carmela!*, pone en evidencia los mecanismos represores hacia el Otro que el grupo de poder impone en el vencido, representado en este caso por el enfermo. Por su parte, *El jardín de las delicias,* limitada por una censura anacrónicamente rígida, refleja la estasis a la que conduce la represión y consecuente eliminación de la diferencia representada por el enfermo. *La caza*, probando la flexibilidad de una censura limitadamente transigente, recurre a la caza de conejos como alegoría de la guerra y a través de la tensión narrativa que culmina en la masacre final, denuncia el peligro inherente en los mecanismos orientados a eliminar al enfermo y borrar la diferencia.

En *¡Ay, Carmela!*, la historia de tres actores de variedades que en 1938 trabajan en el frente de Aragón para levantar la moral de las tropas republicanas y que, accidentalmente, "se pasan" al campo nacional, le permite a Saura trascender lo particular y simbolizar en la figura de Carmela—y en su contrapartida cómica de Gustavete—el trágico destino de la España vencida y silenciada por la victoria fascista.[2] El simbolismo al que recurre Saura queda establecido desde la primera secuencia en que los actores, después de presentar un número musical y otro farsesco, finalizan su acto con un cuadro vivo que reproduce fielmente los carteles patrios que representan a la República. Carmela, vestida de República—túnica blanca, corona de laureles, bandera republicana en la mano izquierda, balanza de justicia en la derecha—y flanqueada por Paulino, vestido de miliciano, y Gustavete, disfrazado de león, cantan una canción cómica con la música del himno de la República, a la cual se une todo el público miliciano en el estribillo de "¡Libertad, libertad, libertad!".

La contrapartida trágica de esta escena es la representación de la farsa "La República va al doctor," cuyo tono y atmósfera contrastan vivamente con la escena anterior. Mientras que en el número inicial tanto

los actores como el público comparten una ideología y una situación comunitaria que fortalece el espíritu de camaradería, en el teatro de la zona nacional los actores son prisioneros de guerra y deben actuar para las tropas enemigas bajo coerción. Concebida como entretenimiento para los oficiales del ejército nacional y como humillación a los prisioneros de las Brigadas Internacionales, obligados a asistir a la celebración en vísperas de su ejecución, la farsa es una burda alegoría cargada de doble sentido cuyo núcleo argumental es la visita de la República Española (Carmela) al consultorio de un doctor afeminado (Paulino) quejándose de calentura e intoxicación. El diálogo chabacano, cargado de doble sentido, llega a su clímax cuando Carmela se quita el uniforme de miliciana que la identifica alegóricamente como República y descubre su cuerpo envuelto en la bandera republicana. La visualización de ese símbolo en el escenario de la zona nacional incita a la repulsión de los militares. Esta actitud degenera en violencia cuando Carmela, en un gesto de solidaridad hacia los prisioneros de las Brigadas, humilla su propio cuerpo desnudándose. Este acto de rebeldía provoca la ira enardecida de la jerarquía militar que culmina cuando uno de ellos la ejecuta en el acto.

La brutalidad con que se controla el desafío ideológico inscrito en el cuerpo semidesnudo de Carmela desenmascara la violencia que los mecanismos disciplinarios imponen en el individuo para efectuar su normalización institucional. En el caso de *¡Ay, Carmela!*, la transgresión ideológica que su cuerpo evidencia lleva a su culminación un proceso de rechazo a la normatividad de la zona nacional que se expresa en términos fisiológicos: a Carmela le ha venido la regla y Paulino sufre de indigestión. La negatividad de la comida en el contexto del grupo opresor es una instancia más del efecto corruptor de las tropas nacionales en el pueblo, quienes convierten la escuela en cárcel y tergiversan la noción de aprendizaje al igualarla con el más flagrante adoctrinamiento.

El análisis de la función de la comida en *¡Ay, Carmela!* revela claramente que el nuevo régimen corroe y corrompe. En el sector republicano, y a pesar de su escasez, la comida se utiliza para informar al espectador de la camaradería entre los actores, mientras que en la zona nacional más que alimentar, produce malestar. El gato que Paulino come creyendo que es conejo, o el vino convertido en vinagre que él encuentra en la casa del alcalde, son muestras tangibles del proceso de desintegración del sueño republicano en manos del ejército nacional. Curiosamente, la comida ofrecida por los soldados italianos resulta beneficiosa para los actores, y ofrece la primera oportunidad de trascender ideologías políticas y establecer una comunicación a nivel individual entre prisioneros y

guardias. Estructuralmente, la escena en que los prisioneros se regodean con la abundancia de comida y bebida ofrecida por los italianos tiene su antecedente en la mísera cena que los actores comparten en el frente republicano al inicio de la película. Sin embargo, la efímera bonanza nacional oculta un designio humillante, pues la función que los actores deben representar, y que desencadena la tragedia final, es responsabilidad de un oficial italiano.[3]

La presentación de Carmela y Paulino como personajes enfermos o indispuestos y la de Gustavete como mudo, sirve como mecanismo de diferenciación entre los grupos políticos definidos por la Guerra Civil: por un lado, la representación del enfermo está reforzada por una serie de estereotipos culturales que lo convierten en un Otro incontrolable; por el otro, el estereotipo del enfermo incontrolable sirve para reforzar los mecanismos de control del individuo sano. En *¡Ay, Carmela!*, resulta significativa la utilización de dos estrategias de representación: la inocua o cómica, realzada por la mudez de Gustavete y la temible, por incontrolable, representada por Carmela. Carmela, por ser mujer, está doblemente diferenciada tanto por la momentánea indisposición que sufre como por el hecho de que esta condición—exclusivamente femenina—se erige como la causa de su falta de control. Como señala Mary Ann Doane, la dimensión psíquica que se añade a la somática en la presentación de la mujer enferma establece una relación directa entre la enfermedad y el carácter de la paciente (39).

Dentro de la ideología fascista, que limita la participación de la mujer en la sociedad a funciones tradicionalmente subordinadas, la abierta sexualización de Carmela la convierte en víctima propiciatoria y expiatoria a la que se culpa de toda la violencia.[4] Resulta revelador que cuando Carmela interrumpe el espectáculo increpando al público militar, Paulino explica tal comportamiento en términos fisiológico-sexuales por la regla que le acaba de venir. Pero el contexto argumental desdice que el comportamiento de Carmela se deba a los calambres menstruales. Antes bien, la rabia y frustración mal contenidas de Carmela en el escenario confirman su actitud de rechazo hacia los fascistas que se evidencia desde que los artistas cayeron prisioneros de los nacionales. Sin embargo, la sexualización de la patología de Carmela convierte al personaje en doblemente peligroso, pues su rebeldía se conceptualiza dentro de las matrices de control del discurso del patriarcado, del discurso médico y del discurso político.

Por el contrario, los protagonistas masculinos no presentan mayores problemas a la hora de adaptarse a las normas de conducta impuestas por

el nuevo régimen. Paulino evidencia un comportamiento típico de identificación con la ideología fascista al aceptar inmediatamente la autoridad impuesta. Aunque Paulino está enfermo, su enfermedad no afecta su comportamiento; es decir, está bajo control pues ha internalizado la corrupción ideológica que está dispuesto a sufrir para sobrevivir en la España franquista. Como representación del paciente "bueno," Paulino ejemplifica la conformidad con las matrices de poder que se le imponen hasta el punto de tratar, aunque ineficazmente, de convencer a Carmela que acepte las nuevas imposiciones. Por último, el personje de Gustavete ofrece una perspectiva trágicamente irónica sobre el proceso de normalización al que los tres personajes deben someterse. Aunque su condición de mudo no se origina en el contexto corruptor del franquismo, su cura (en el sentido literal del término, ya que éste recupera el habla) es el resultado directo del violento mecanismo de control que se utiliza con Carmela. La mudez de Gustavete, que otorga en la película una dimensión histriónica a las emociones que los otros personajes expresan con palabras (Edwards 123), desaparece al presenciar éste el asesinato de Carmela. La recuperación del habla, sin embargo, denuncia sin amigüedad la corrupción de la ideología dominante, ya que a pesar de que Gustavete recupera fisiológicamente la palabra, permanece ideológicamente mudo en la España franquista que silencia violentamente la disensión.

Mientras que en *¡Ay, Carmela!* la diferenciación a través de la enfermedad se lleva a cabo en campos ideológicos claramente definidos y se controla con el sacrificio ritual de Carmela, el cine de oposición de Saura producido durante los años de censura debe insertar la enfermedad en el seno mismo de la ideología dominante. Al eliminar la oposición vencedores/vencidos en la construcción de la crítica al régimen, *El jardín de las delicias* examina las consecuencias de las prácticas normalizadoras de la transgresión en un contexto que dificulta la localización de la patología o la transgresión y cuestionando la eficacia de los intentos por reintegrar al enfermo transgresor a la normatividad.[5] Esto se debe, en parte, al hecho que la normalidad que se intenta restablecer en el protagonista, paralítico y amnésico a causa de un accidente automovilístico, se localiza en su psiquis, lo que implica que la cura que se intenta lograr—la recuperación de la memoria—debe producirse en el interior mismo del paciente. Como el punto de vista de la narración está dominado por Antonio, la matriz de la normatividad queda desvirtuada.

Los esfuerzos de la familia de Antonio por restituirle su memoria se ha interpretado como metáfora de la corrupción intrínseca de la sociedad española bajo la hegemonía franquista (Kovacs 51), o como parodia de la

decrepitud física y mental del anciano Caudillo (D'Lugo, "The Politics of Memory" 51). Por pertenecer al grupo hegemónico de poder, la condición física de Antonio no se origina en la represión y control impuesta por el franquismo sino que la describe, erigiendo su patología en el principio organizador de la narración. De este modo, Antonio se presenta como una *tabula rasa* donde se inscriben sus propios esfuerzos y los de su familia por recuperar el pasado. Como espectador de los psicodramas representados por su familia, Antonio convierte en norma la Otredad enfermiza, mientras que los esfuerzos terapéuticos de su familia devienen, paradójicamente, anormales. Aunque la familia de Antonio se presenta inicialmente como la institución encargada de normalizar o controlar a Antonio, sus esfuerzos se neutralizan en la imposición de la Otredad del protagonista. En efecto, en el primer psicodrama de la película—que es además la primera secuencia narrativa—los actores obligan a Antonio, infructuosamente, a recuperar la memoria recreando un trauma de su infancia que consiste en encerrarlo en un cuarto oscuro con un cerdo que puede mutilarlo. Por su parte, Antonio, quien resiste los esfuerzos terapeúticos de su familia, responde al impulso castrador de esa escena con su propia organización de la realidad. En efecto, la escena final de la película, proyección onírica del protagonista, muestra a todos los miembros de su familia en silla de ruedas; es decir, compartiendo su propia anormalidad. Esta escena sugiere que la cura—es decir, la conciente recuperación de un pasado genuinamente vivencial—es imposible por cuanto la manipulación de la historia impuesta a lo largo de casi cuarenta años de hegemonía franquista se ha extendido a todos los planos de la vida familiar.

Según D'Lugo, la representación de Antonio como amnésico y paralítico funciona irónicamente pues la enfermedad transforma al vencedor en vencido y esta inversión desenmascara la construcción ideológica producida entre espectador e historia ("The Politics of Memory" 52). Esta acertada observación, sin embargo, no alcanza a explicar el hecho que la escena final de la película imponga definitivamente en la narración la visión de Antonio, el cual uniforma al resto de la familia en su enfermedad. Esto conlleva implicaciones que superan la dicotomía vencedor/vencido para poner de relieve la inherente corrupción de la ideología fascista. De este modo, se invalida un desenlace basado en la dicotomía elaborada por el discurso dominante, como sucede en *¡Ay, Carmela!*. En efecto, si en esa obra los actores objetivizados por la mirada del espectador sano terminan entrando en el dominio de éste—o en su defecto desapareciendo—en *El jardín de las delicias* el personaje que

controla la mirada, y por lo tanto el que domina la narración, es el enfermo que contamina al grupo de los sanos. En este caso la cura implica, irónicamente, la entrada del sano en el mundo del enfermo, pues al estar dominado por una ideología unívoca y cerrada el supuesto entorno de los sanos ha eliminado su antídoto o su contrario, y por lo tanto está destinado al contagio. Si se tiene en cuenta el año de producción de *El jardín de las delicias* es fácil interpretar el final de la película como una visión crítica y apocalíptica del irreversible proceso de decadencia que marcó el ocaso del Caudillo.

Mientras que *¡Ay, Carmela!* y *El jardín de las delicias* examinan el inicio y ocaso de la ideología franquista respectivamente, *La caza* cuestiona explícitamente los mecanismos de representación de la enfermedad como un elemento aborrecible porque contagia la estética e ideología dominantes. En esta película tres compañeros que se conocieron durante la guerra Civil—Paco, José y Luis—a quienes se une el joven Enrique, se reúnen a cazar conejos con el propósito de reanudar su antigua amistad. Una serie de situaciones tensas revela el resentimiento soterrado que caracteriza la relación de este microcosmos burgués y que culmina en una auto-masacre que aniquila al trío de cazadores. El trágico desenlace se debe en parte, como ya lo ha señalado D'Lugo, a la persistencia con que la memoria histórica de la Guerra Civil—sistemáticamente ignorada o negada por la censura de la época—se trasluce en la puesta en escena y en la presencia interrogadora del joven Enrique (*The Films of Carlos Saura* 58). Pero además, si se compara este desenlace con el de *Jardín*, comprobamos que el de *La caza* resulta más subversivo por cuanto la enfermedad se instala en el grupo dominante no como la proyección psíquica del enfermo, sino como un elemento destructivo que invalida el esfuerzo del personaje sano representado por Paco, personificación de la estética fascista.

En efecto, de los tres personajes protagonistas, Paco es el representante más convincente del franquista ganador, no sólo con respecto al argumento, sino también en el nivel extracinemático. D'Lugo ha señalado la inevitable comparación que el espectador español hará al ver al actor Alfredo Mayo—catapultado a la fama al personificar al *alter ego* de Franco en la película *Raza* (1941)—representando a un dandy envejecido y narcisista (*The Films of Carlos Saura* 57). Además, el diálogo está orientado a reforzar la intransigencia de un José Churruca (protagonista de *Raza*) en Paco, en especial en su actitud hacia los débiles y enfermos, erigiéndolo en portavoz de la estética fascista más pura: la que exalta la perfección física y la victoria del fuerte sobre el débil (Sontag,

Under the Sign of Saturn 89). Su ideología de vencedor se revela en sus comentarios sobre la caza de conejos después de que Luis critica el deporte porque se basa en la desigualdad de fuerzas entre el cazador y su presa: "La caza es como todo: el pez grande se come al chico," o "Los débiles no tienen nada que hacer en la vida. Ni los débiles ni los tarados. Es una ley de la naturaleza."[6] Con respecto a Juan, Paco evidencia una abierta repulsión hacia el criado cojo: "No soporto a los tullidos. Me dan asco. Prefiero morirme a quedarme cojo o manco. Además dan mala suerte." Esta actitud intransigente hacia las debilidades del enfermo o desvalido pone de manifiesto la raíz del antagonismo que enfrenta a Paco con José y que causará el desencadenamiento de la violencia final.

El tema de la enfermedad se introduce desde el inicio de la película y está asociado con José, antagonista de Paco, y con la motivación central del argumento, la caza de conejos. José, acosado de malestares físicos y problemas económicos, es la contrapartida burguesa de la situación de su criado, Juan, afectado por la corrupción física de su cojera y por los problemas económicos causados por la enfermedad de su madre. Por otro lado, José es el propietario de un coto de caza que encierra en su seno animales infectados por la mixomatosis, enfermedad, según nos revela el diálogo, cuyo origen en España tiene connotaciones de guerra biológica ya que se la introdujo para controlar la población de conejos. Además de los conejos apestados, la presencia de un esqueleto humano en las tierras de José refuerza el aura de corrupción física que caracteriza a este personaje, pues el esqueleto—más allá del ineludible comentario histórico relativo a la Guerra Civil—pone de relieve la decadencia física y mortalidad a la que tanto temen José y Paco.

En *La caza*, la amenaza de contagio es una posibilidad peligrosamente plausible que puede afectar a los cazadores y a Juan, y que está asociada con el tema de la vejez o decadencia física. Luis intuye esta posibilidad al identificar el envejecimiento con la peste: "¿Y si todos tuviésemos la mixomatosis? Juan, Paco. Y yo...¿pareceré tan viejo como ellos?" También Paco explica el defecto físico de Juan por la mixomatosis: "ese Juan se alimentará sólo de conejos, conejos apestados. Por eso está cojo." Esta conexión ideológica que se establece entre Juan y los conejos enfermos adquiere especial relevancia si se recuerda el comentario de Enrique sobre un conejo apestado: "No parecía un conejo, ni siquiera un animal. Era como un monstruo." La identificación del enfermo con un Otro aborrecible explica la exagerada repulsión que Paco siente hacia Juan, que lo lleva a animalizar al tullido: "El cojo tiene cara de hurón."

La repulsión de Paco hacia Juan se desplaza violentamente cuando aquél dispara contra el hurón del criado. De este modo, la transgresión

de Paco cumple una doble función: por un lado, la muerte del hurón—víctima expiatoria de la corrupción física de Juan—adquiere connotaciones de sacrificio ritual similar al asesinato de Carmela en *¡Ay, Carmela!*; por el otro, el hecho que el hurón, un integrante más del grupo de cazadores, se haya convertido en presa contamina o corrompe la eficacia del sacrificio, pues Paco ha transgredido la inviolabilidad del grupo. De ahí que el efecto de esta muerte sea completamente contrario al de *¡Ay, Carmela¡*: en lugar de establecer el control, la acción de Paco preludia la masacre final de la película. De este modo, el desplazamiento de la violencia que estructura la película, que Luis inicia al disparar contra el maniquí y que Paco continúa contra el hurón, resulta ineficaz en el contexto de *La caza* porque se han borrado las divisiones entre los grupos. Al matar al hurón (que no está enfermo pero que toma el lugar del enfermo), Paco sanciona la inversión de papeles, otorgándole la oportunidad a José, claramente identificado con la enfermedad, de eliminarlo a él, quien más ardorosamente defiende la perfección física. José también debe eliminar a Luis, que depende de Paco para poder reintegrarse al grupo de poder y que está dispuesto a vengarse de todas las humillaciones inflingidas por José.

En *La caza*, la muerte de José ejemplifica el peligro inherente en tratamientos que en lugar de curar al enfermo lo eliminan. Al borrar la estructura diferenciadora entre víctimas y victimarios, *La caza* va más allá de la cura fascista presentada en *¡Ay, Carmela!* y denuncia la inestabilidad de los parámetros ideológicos que diferencian al Otro del grupo dominante. Por el contrario, *El jardín de las delicias* no se ocupa de la diferencia sino de la mismitud y desde allí critica la parálisis inherente de un grupo sin su contrario.

El análisis de la figura del enfermo en las tres películas aquí examinadas, considerado individualmente o en su conjunto, destaca la productividad de considerar las implicaciones ideológicas del discurso de la enfermedad en el contexto de la represión franquista. Asimismo, la eficacia con que Saura desenmascara la violencia subyacente en las estrategias de diferenciación y control desplegadas por la ideología dominante para disciplinar al enfermo denuncia el peligro inherente del discurso oposicional con que se construye la enfermedad y pone en evidencia la poderosa carga política que lo anima.[7]

Notas

[1]La obsesiva relación opositora al régimen franquista que caracteriza al cine de Saura ha sido estudiada a fondo por Marvin D'Lugo en "The Politics of Memory: Saura and the Civil War on Screen" (Vernon 46-61), como así también en el estudio monográfico *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*. Kathleen Vernon también se ha ocupado de la función crítica de la representación de la Guerra en la filmografía de Saura en "The Language of Memory: the Spanish Civil War in the Films of Carlos Saura."

[2]*¡Ay, Carmela!* adapta para el cine la obra de teatro homónima de José Sanchis Sinisterra estrenada en 1987 (107). La mudez del personaje de Gustavete en la versión cinematográfica tal vez se deba en parte al hecho que éste nunca aparece en el escenario en la versión original. Sin embargo, la inclusión de Gustavete en la película resulta muy acertada, ya que su condición de mudo representa abiertamente las consecuencias del control ideológico impuesto por el franquismo. Relacionado con esta idea, véase el estudio de Elizabeth Scarlett sobre *La familia de Pascual Duarte* que destaca en el contexto del franquismo cómo el cuerpo no puede ocultar lo que el discurso dominante reprime (141).

[3]La ambigua posición de los italianos con respecto a los prisioneros—simpatizantes con los actores por un lado, pero en posición de control por el otro—, refleja la posición intermediaria de los mismos en el sistema de poder instaurado por las fuerzas de Franco: aliados de los nacionales por afinidad ideológica, pero poco respetados por éstos por no ser "españoles". Recordar por ejemplo, el despectivo comentario de un oficial español—"son unos maricones"—durante la actuación de los soldados italianos en el escenario.

[4]La violencia perpetuada en Carmela es representativa de lo que Marsha Kinder señala como la preocupación del cine posfranquista por desenmascarar los mecanismos estéticos que el cine oficial de la dictadura utilizó para transformar en sacrificio ritual, y por lo tanto justificado (146), la masacre sádica intrínseca a la guerra moderna caracterizada por la victimización anónima (148).

[5]Paradójicamente, *El jardín de las delicias* tuvo serios problemas con la censura ya que, entre otras cosas, fue la primera película de la filmografía de Saura que menciona abiertamente la Guerra Civil en un contexto crítico (Kovacks 46). La película fue prohibida por más de seis meses, y sólo se permitió su estreno en España después de que se exhibiera extraoficialmente en el festival de cine de Nueva York y recibiera buenas críticas. Aún así, la copia de estreno sufrió numerosos cortes (Kovacs, 53).

[6]Las citas referentes a las películas provienen del mismo medio.

[7]Este trabajo fue leído, en versión abreviada, en el XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas en Birmingham, Inglaterra (21-26 de agosto, 1995).

Obras citadas

Best, Steve, and Douglas Kellman. *Postmodern Theories: Critical Interrogations.* Nueva York: Guilford, 1991.

Brown, Frieda, et al. *Rewriting the Good Fight. Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War.* East Lansing, MI: Michigan State UP, 1989.

Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's.* Bloomington, Indiana: Indiana UP, 1987.

D'Lugo, Marvin. "The Politics of Memory: Saura and the Civil War on Screen." In Vernon, *The Spanish Civil War.* 46-61.

———. *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing.* Princeton, NJ: Princeton UP, 1991.

Edwards, Gwynne. *Indecent Exposures: Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar.* Nueva York: Marion Boyars, 1995.

Gilman, Sander L. *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS.* Ithaca, NY: Cornell UP, 1988.

Higginbotham, Virginia. *Spanish Film Under Franco.* Austin: U of Texas P, 1988.

Kinder, Marsha. *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain.* Berkeley: U of California P, 1994.

Kovacs, Katherine S. "Loss and Recuperation in the Garden of Delights." *Cine-Tracts* 4.2-3 (1981): 45-54.

Sáenz de Heredia, José Luis, dir. *Raza.* Con Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto y Blanca Silos. 1941.

Sánchis Sinisterra, José. *Ñaque. ¡Ay, Carmela!.* Ed. de Manuel Aznar Soler. Madrid: Cátedra, 1993.

Saura, Carlos, dir. *¡Ay, Carmela!* Con Carmen Maura, Andrés Pajares y Gabino Diego. Iberoamericana Films. 1990.

———. *El jardín de las delicias.* Con José Luis López Vázquez, Francisco Pierrá, Luchy Soto y Lina Canalejas. Elías Querejeta, 1970.

———. *La caza.* Con Alfredo Mayo, Ismael Merlo, José María Prada y Emilio Gutiérrez Caba. Elías Querejeta, 1965.

Scarlett, Elizabeth. *Under Construction. The Body in Spanish Novels.* Charlottesville, UP of Virginia, 1994.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor.* Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1978.

———. *Under the Sign of Saturn.* New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980.

Vernon, Kathleen, ed. *The Spanish Civil War and the Visual Arts.* Ithaca, NY: Cornell UP, 1990.

———. "The Language of Memory: The Spanish Civil War in the Films of Carlos Saura." In Brown, et al., 1989. 125-42.